



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Dziękuję za rozmowę : "archiwizacja" rozmów i typy tekstów powstałych na ich kanwie

**Author:** Małgorzata Kita

**Citation style:** Kita Małgorzata. (2006). Dziękuję za rozmowę : "archiwizacja" rozmów i typy tekstów powstałych na ich kanwie. W: M. Kita, J. Grzenia (red.), "Czas i konwersacja : przeszłość i teraźniejszość" (S. 35-59). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

MAŁGORZATA KITA

Uniwersytet Śląski

## *Dziękuję za rozmowę. „Archiwizacja” rozmów i typy tekstów powstałych na ich kanwie*

Pamięć nasza jest jak sito, przyjmuje mnóstwo rzeczy,  
ale zaraz je wypuszcza i traci, jeśli ich nie zatrzyma pismo.

Jan Amos Komensky

Standardowe zakończenie wywiadu, czyli rozmowy prowadzonej na użytek publiczny, brzmi *dziękuję za rozmowę*<sup>1</sup>. W *dziękuję* mieści się uznanie, że to, co ktoś zrobił, ma dla mnie znaczenie<sup>2</sup>. Wyrażam więc wdzięczność za coś dobrego, ważnego. Tym czymś jest kontakt słowny z drugą osobą<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Dziennikarka, której rozmowy z Federico Fellinim będą jednym z obiektów badawczych, tak wypowiada się o swoim rozmówcy: „Miał charyzmę, był wspaniałomyślny i niezwykle uważający. Pamiętam, jak serdecznie dziękował mi zawsze za razem spędzone chwile, wspólnie zjedzony obiad, za rozmowę, a przecież to on nieustannie mnie obdarowywał.” [CHANDLER, 1996: 11].

<sup>2</sup> Dla ilustracji przytoczę dwie wypowiedzi:

Wypowiedź Billy'ego Wildera z przedmowy książki poświęconej Federico Fellinimu stwierdzająca, że rozmowa jest niezbędna: „Fellini miał stałych współpracowników, ja też. Przez piętnaście lat asystowała mi Leigh Brackett; przez dwadzieścia pięć I.A.L. Diamond. Dobrze jest słuchać tego, co mówią inni, nawet jeśli potem nie korzysta się z ich rad. Człowiek potrzebuje kogoś, z czym zdaniem się liczy, ale nie może to być jego alter ego. Musi to być ktoś, kto myśli inaczej, w przeciwnym razie lepiej porozmawiać z samym sobą. Potrzebna jest stała wymiana poglądów.” [CHANDLER, 1996: 6].

„Rozmowa z nim [z Konstantym A. Jeleńskim – M.K.] na każdy temat to była wielka przygoda, co przecież nie zawsze się zdarza.” [HERLING-GRUDZIŃSKI, 2000: 27].

<sup>3</sup> Por. poruszającą wypowiedź Teodora Zeldina: „Ten właśnie aspekt rozmowy – sposób, w jaki zmienia ona nasz sposób widzenia świata, a nawet sam świat – szczególnie mnie zajmuje. [...] Lecz czy rozmowy rzeczywiście mogą mieć aż takie znaczenie? Otóż nie mogą, jeśli uważa się, że światem rządzi wszechmocna ekonomia i polityka.

To on stanowi dla mnie wartość<sup>4</sup>. A rzeczy wartościowe chcę zatrzymać w pamięci, utrwalić.

Nie zawsze rozmowa kończy się wraz z momentem rozstania, po wypowiedzeniu delimitacyjnej formuły finalnej. Takie formalne zakończenie spotkania nie musi mieć przełożenia na przejście wydarzenia konwersacyjnego do przeszłości jako czegoś, co zaszło, dokonało się i skończyło.

Rozmowa rozumiana jako spotkanie z drugim ma wielką moc oddziaływania na to, co po niej następuje<sup>5</sup>. Nie do rzadkości należy komentarz – wypowiedziany z perspektywy czasu, będący refleksją nad tym, że spotkanie, rozmowa z kimś zmieniła czyjeś życie, wpłynęła na dalszy jego tok. Rozmowa tak silnie oddziaływała na przynajmniej jednego z rozmówców, że wywarła wpływ na jego losy<sup>6</sup>.

Nas jednak interesuje „dalszy ciąg rozmowy” w „tekstowym świecie”. Ów „dalszy ciąg” można rozumieć różnie.

Jednym ze sposobów traktowania go jest rozmyślanie o tym, co i jak zostało powiedziane w trakcie danego wydarzenia komunikacyjnego, także o tym, co zostało niepowiedziane, co pozostało przemilczane. Innym „przedłużeniem” rozmowy jest powrót do niej w trakcie kolejnego spotkania z danym rozmówcą. Inaczej mówiąc, rozmowa jest toczona z przerwami, a każde kolejne zetknięcie się rozmówców stanowi etap spotkania konwersacyjnego<sup>7</sup>. To przypadek, na przykład, rozmów (wywiadów) rzek. Rozmowa wreszcie może stanowić impuls do stworzenia tekstu, który byłby zapisem tego, co wydarzyło się między dwoma rozmówcami.

---

że istotę życia stanowi konflikt, że ludzie to w gruncie rzeczy zwierzęta, a historia jest tylko długotrwałą walką o przetrwanie i dominację. Jeśli to wszystko prawda, niewiele da się zmienić, a od konwersacji oczekiwać można jedynie rozrywki lub zajęcia uwagi. Moja wizja świata jest wszakże odmienna – składa się on z jednostek szukających partnera, kochanka, guru, Boga. Najważniejszymi, odmieniającymi życie zdarzeniami są spotkania takich właśnie ludzi. Niektórych one rozczarowują, rezygnują więc z poszukiwań i stają się cynikami, lecz inni wciąż szukają nowych spotkań.” [ZELDIN, 2001: 13–14].

<sup>4</sup> Pisz o tym m.in. Bożena Witosz, por. zwłaszcza myśl: „Kontakt twarzą w twarz stwarza dla dwu koegzystujących podmiotów szansę bycia razem, budowania więzi i osiągnięcia wspólnoty.” [WITOSZ, 2003: 170].

<sup>5</sup> Takie podejście do rozmowy prezentuje np. Theodore Zeldin w książeczce, która ma wymowny tytuł *Jak rozmowa zmienia twoje życie* [ZELDIN, 2001].

<sup>6</sup> Por. „[Po wypadku samochodowym bohaterka artykułu przeżywa traumę – M.K.] Jedna rozmowa wystarczyła, aby zatrzymała się na chwilę, by móc przyjrzeć się swojemu życiu. Zastanowić się, co tak naprawdę jest ważne.” [„Pani” 2004, nr 9, s. 42].

<sup>7</sup> Por. np. sekwencje początkowe kolejnych rozmów toczonych przez dłuższy czas, których zapis stanowi książka [DUWAKIN, 2002].

Tu rysują się dwie możliwości. Po pierwsze, rozmowa jest zaprojektowana jako punkt wyjścia tekstu, który ma funkcjonować w obrębie kultury piśmiennej – już w momencie jej przeprowadzania rozmówcy mają świadomość, że ich spotkanie zostanie utrwalone i (ewentualnie) upublicznione. Taki przypadek zachodzi głównie w polu działalności dziennikarskiej, rozszerzył się także na obszar literatury<sup>8</sup>. Nieprzypadkowo jedno słowo „obsługuje” dwa rodzaje interakcji z udziałem dziennikarza. *Wywiad* odnosi się zatem do aktywności poznawczej dziennikarza, a jednym z jej przejawów jest właśnie rozmowa z osobami, które mają coś do powiedzenia na interesujący dziennikarza temat. To samo słowo oznacza określony gatunek dyskursu dziennikarskiego, którego cechą charakterystyczną jest udział (co najmniej) dwóch rozmówców mających wyznaczone im role tekstowe. Jest to więc dwugłos przybierający formalną postać mowy niezależnej, czyli będący przytoczeniem słów uczestników<sup>9</sup>.

Po drugie, rozmowa okazuje się tak interesująca, ważna, istotna, że jej uczestnicy (lub przynajmniej jeden z nich) odczuwają potrzebę jej utrwalenia – na piśmie – jako wydarzenia, które może zainteresować osoby w niej nieuczestniczące bezpośrednio.

Zapis tekstu mówionego, czyli przetworzenie kodu języka mówionego na kod pisany, jest bardzo złożonym zabiegiem tekstotwórczym. Stosowane są rozmaite techniki przetwarzania informacji. W ich wyniku powstają różne typy tekstów połączone relacją, którą Gerard Genette określa jako hipertekstualność, czyli relację derywacji między tekstami (dalszy ciąg, pastisz, parodia...). Jest to „każda relacja łącząca tekst B (który będę nazywał hipertekstem<sup>10</sup>) z tekstem wcześniejszym A (który będę nazywał hipotekstem), na który tekst B zostaje przeszczepiony w sposób nie mający nic wspólnego z komentarzem” [GENETTE, 1996: 323]<sup>11</sup>. W dalszej części tego studium przyjrzymy się przekształceniom, jakim podlegają teksty rozmów przeniesione w przestrzeń tekstów pisanych / za-pisanych<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Teoretycy literatury wskazują nową formę genologiczną – tzw. książkę mówioną, por. [ŁEBKOWSKA, 1993].

<sup>9</sup> Por. np. [KITA, 1998], [WOJTAŁ, 2004].

<sup>10</sup> To inny rodzaj tekstu niż ten, który – tak samo nazwany, choć termin jest częściej wymawiany z angielska – znalazł się w obiegu naukowym jako nazwa formy istnienia tekstu w przestrzeni dyskursu internetowego, por. np. artykuły Urszuli ŻYDEK-BEDNARCZUK [2003, 2004] i Jana GRZENI [2004].

<sup>11</sup> Por. też [KITA, 2002].

<sup>12</sup> Por. [SKUDRZYKOWA, 1994].

## 1

Jako przykład archiwizacji spotkań konwersacyjnych w postaci książkowej z utrzymaniem formy dialogu pierwowzoru (*Verba volant, scripta manent*) posłużą dwie publikacje: Niny Terentiew *Zwierzenia kontrolowane* [Warszawa 2004] i *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska* [Warszawa 2000].

Książka Niny Terentiew stanowi zapis<sup>13</sup> – „trwały zapis ulotnej audycji telewizyjnej” [TERENTIEW, 2004: 9] – rozmów przeprowadzanych na potrzeby telewizji przez dziennikarkę ze znanymi, popularnymi osobami życia publicznego. Mimo że rozmowy mają być upubliczniane – podwójnie: jako emisje telewizyjne, potem (być może z racji popularności programu) zdecydowano się na ich wydanie w postaci książkowej – ich atmosfera i tematyka przypominają rozmowę przyjaciół (choć nie wszyscy rozmówcy autorki to jej wcześniejsi znajomi, takich jednak postaci jest niewiele). Zwierzeniom sprzyja to, że w rozmowie uczestniczą osoby znające się<sup>14</sup> lub pragnące się poznać, a więc rozmówcy mają duży obszar wiedzy wspólnej i wspólnego doświadczenia. Nie bez wpływu na atmosferę prywatności jest też sceneria, w jakiej się toczą rozmowy. To bar, którego przyćmione światła i intymna atmosfera sprzyjają wyznaniom kierowanym już nie tylko do przyjaciela. Złożoność sytuacji komunikacyjnej takiej rozmowy przyjacielskiej, ale przecież obserwowanej przez kamery i przekazywanej telewizzowi, wydaje się nie przeszkadzać w zwierzeniach. Pozostają one – zgodnie z intencją autorki, której styl prowadzenia rozmów daleki jest od agresywnego wdzierania się w prywatność rozmówcy – pod kontrolą bohatera programu:

Nie ja, ale mój gość podejmuje decyzję, które fragmenty swojej prywatności zechce ujawnić [TERENTIEW, 2004: 8].

Pod względem formalnym książkę tworzy transkrypcja warstwy językowej interakcji, jaka miała miejsce w studiu telewizyjnym. Każdy z uczestników rozmowy, gospodyni programu i jej gość, mówi „swoim głosem”, każdy werbalny składnik jest przypisany danemu roz-

<sup>13</sup> Takie słowo pojawia się np. w tytule rozmów Piotra Sommera [1985] z brytyjskimi poetami.

<sup>14</sup> To postaci, z którymi autorka „od lat utrzymuje przyjacielskie kontakty” [TERENTIEW, 2004: 8].

mówcy, oznaczonemu inicjałami. Zgodnie też z graficzną konwencją gatunkową wywiadu wypowiedzi obu uczestników rozmowy są różnicowane pod względem typograficznym, tak że czytelnik od razu otrzymuje informację – przekazaną dwoma sposobami: językowym, czyli dzięki inicjałom, oraz graficznym, czyli z użyciem czcionki wytłuszczonej i „normalnej” – o autorstwie danego fragmentu rozmowy. Na mocy swoistego kontraktu zaufania przyjmuje, że dany interaktant rzeczywiście w czasie rozmowy powiedział to, co jest mu przypisane.

Wrażenie autentyzmu książki wzmacnia jej dokumentacja fotograficzna. Tekstowi rozmowy towarzyszą dwa rodzaje fotografii: portretowa, pokazująca zbliżenie twarzy gościa, i pamiątkowa, czasem wspólna z gospodynią programu, zwykle w planie amerykańskim, utrwalająca uczestników w scenerii programu.

Do elementów gwarantujących prawdziwość zapisu zaliczyć też trzeba faktograficzną notkę znajdującą się pod każdą rozmową, która przynosi informację o dacie wydarzenia. Miejsce, gdzie rozmowy były toczone, jest znane z przedmowy autorki, a czytelnikowi, który był też widzem programu, z napisów mu towarzyszących. To Kraków, wybrany przez Ninę Terentiew jako miasto sprzyjające rozmowom, na które w innych miastach brak czasu. Obraz telewizyjny i fotografie (a także paratekst autorski) dostarczają z kolei informacji o tym, na jakiej „scenie” odbywają się spotkania. Jak wspomniałam wcześniej, rozmowy o życiu toczą się w barze, którego kameralna atmosfera pomaga skłonić gościa „do szczerzej, otwartej rozmowy o życiu prywatnym, tym szczęśliwym i tym głęboko skrywanym” [TERENTIEW, 2004: czwarta strona okładki].

Nina Terentiew rozmawiała (poza nielicznymi przypadkami) ze znajomymi czy przyjaciółmi. Śladami zażyłości mogą być tematy rozmów, o jakich zwykle nie rozmawia się z obcymi. Tu z przebiegu interakcji widać, że gospodyni programu dobrze zna życie prywatne swojego gościa, wykazuje dużą empatię wobec jego trudnych przeżyć, a ten z kolei nie stosuje wobec niej (i widzów jej programu) żadnych taktyk unikania tematów zbyt osobistych. Pytanie wywołuje reakcję, w której pytająca uzyskuje odpowiedź na nie, bez przemilczeń, uników. Innym przejawem bliskości są używane w rozmowach formy adresatywne: prywatne zdrobnienia czy żartobliwie użyte peryfrazy<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Por. np.:

„N.T.: Milo mi cię widzieć, Pierwsza Damo polskiej piosenki.

I.S.: Dlaczego tak mnie nazywasz?

N.T.: Cała Polska tak cię nazywa, nie wiem tylko, kto to wymyślił i kiedy.

Wobec innej sytuacji pragmatycznej staje czytelnik w przypadku zapisu rozmowy, którym jest książka złożona z rozmów z Marianem Pankowskim.

Ich inicjatorką jest badaczka zainteresowana twórczością pisarza mało znanego w Polsce. Impulsem było pytanie, wynikające z uznania rangi dokonań literackich Pankowskiego i intelektualnego ładunku jego utworów: „Dlaczego pisarz zauważany na Zachodzie, pisarz o wielkim potencjale twórczym – poeta, prozaik i dramaturg, w Polsce jest ciągle niemal przemilczany i pomijany?” [*Polak w sytuacjach dwuznacznych*, 2000: 5]. Dobrym sposobem rozwiązania problemu wydał się badaczce kontakt z samym twórcą, który przystał na propozycję zrealizowania projektu składającego się z cyklu rozmów problemowych. Spotkania odbywały się w Belgii, czyli tam, gdzie mieszka pisarz, w okresie od grudnia 1996 roku do czerwca roku następnego. Rozmowy rejestrowano na taśmie magnetofonowej. Była to, jak można stwierdzić na podstawie zapisu książkowego, rozmowa partnerska, choć z oczywistym wysunięciem na plan pierwszy postaci i wypowiedzi Mariana Pankowskiego, co jest wyrażone we wstępie Krystyny Rutj-Rutkowskiej:

Mam nadzieję, że wylania się z nich [rozmów – M.K.] wizerunek nie tylko pisarza szalenie świadomego swojej „alchemii słowa”, ale i człowieka świadomego wszelkich dwuznaczności i zawikłań sytuacji, w których dane mu było się znaleźć. Wypowiada się w nich także gawędziarz czy raczej improwizator, który we wszystkich swych spostrzeżeniach, sądach, refleksjach, wspomnieniach, namietnie i zachłannie pochłania świat, żeby potem zadziwić swojego odbiorcę [*Polak w sytuacjach dwuznacznych*, 2000: 8].

Rozmowa ma charakter oficjalny, dotyczy pisarza i jego utworów, biografii, także intelektualnej, poglądów, opinii. W wersji pisanej ma ona postać piętnastu rozdziałów tematycznych, które tworzy dialog badaczki i pisarza. Przywilej rozpoczynania kolejnego etapu interakcji (w książce jest to pozycja inicjalna w każdym rozdziale) przypada w przestrzeni książkowej naukowcowi, ostatnia, kończąca rozdział reakcja należy do pisarza. Wypowiedzi rozmówców są przytoczone w for-

---

I.S.: Chyba Lucjan Kydryński, kiedyś w Łodzi, w jednej ze swoich audycji *Muzyka lekka, łatwa i przyjemna*. Zabrakło mu konceptu, nie wiedział, co powiedzieć, i wymyślił tę Pierwszą Damę. Było to w latach sześćdziesiątych i tak zostało.

N.T. Zostać Pierwszą Damą u progu kariery...

I.S. Ale on to powiedział dla żartu.

N.T. Nazywając cię już wtedy Pierwszą Damą, nie popełnił błędu, ale choć gwiazdą jesteś przez całe życie, nie zachowujesz się jak typowa gwiazda estrady.” [TERENTIEW, 2004: 77–78].

mie mowy niezależnej. Kolejne wymiany nie tylko następują po sobie w porządku liniowym, ale ich lektura pozwala zauważyć to, że rozmówcy reagują wzajemnie na swoje wypowiedzi, w ich interwencjach dostrzega się też odniesienia do *tu i teraz* sytuacji rozmowy<sup>16</sup>.

W takich przypadkach, jak wcześniej opisane, gwarancją autentyczności zapisu rozmowy jest czynnik technologiczny: rozmowy były rejestrowane<sup>17</sup> – na taśmie magnetofonowej lub na taśmie wideo, a potem „transkrybowane”. Przekazanie rozmowy w kodzie pisanym niesie za sobą niebezpieczeństwa związane z różnicą między dwoma trybami komunikowania: komunikacją oralną i komunikacją z zastosowaniem medium pisanego. Użycie konwencjonalnych środków graficznych pisma nie gwarantuje przekładu adekwatnego. Stosuje się więc pewne zabiegi, które pozwalają za pomocą środków leksykalnych oddać niejęzykowe lub parajązykowe elementy współtworzące komunikat. Są to np. wyrazy wskazujące głównie sposoby mówienia lub relacjonujące zachowania komunikacyjne (por. interakcjonistyczny pogląd: *Nie można nie komunikować*), ważne z punktu widzenia odbiorcy tekstu zapisanego, dające mu informację o przebiegu interakcji. Autorzy książek mówionych czasem wyjaśniają metody konstrukcji tekstu zapisanego, zdając sobie sprawę z fundamentalnych różnic między kodami, np.:

Ponieważ suchy tok książkowego dialogu nie oddawał w pełni emocjonalnych napięć, a nieraz żartobliwych lub impulsywnych reakcji obu rozmówców, toteż pragnąc **choćby w części zrekompensować** [wyróżnienie – M.K.] sytuacyjny kontekst rozmów wzbogaciłem tekst o zwężle, wtrącone w nawias komentarze [Nowicki, 1986: 7].

Pracując nad materiałami do tej publikacji, staraliśmy się wprowadzić zachować indywidualny styl rozmówców, ale badacze biografii i twórczości Bachtina powinni wysłuchać nagrań z kasy dołączonej do książki [do jej wersji oryginalnej,

---

<sup>16</sup> Por. np.: „W tej chwili, kiedy panią słucham, staje mi przed oczyma ojciec [...]” [Polak w sytuacjach dwuznacznych, 2000: 10]. „Przypomina mi pani rys, który jakbym spychał w niepamięć, a który jest tak bardzo autentyczny” [Polak w sytuacjach dwuznacznych, 2000: 27].

<sup>17</sup> O technicznych zagrożeniach korzystania z tego urządzenia do rejestracji rozmów pisze Piotr Sommer: „Turysta polski korzystający w Anglii z najtańszych kaset magnetofonowych powinien być przygotowany na niespodzianki, zwłaszcza jeśli magnetofon, którym się posługuje, też nie może się poszczycić najlepszą marką. Bywa, że taśmy dziwnie puchną, wkręcają się w maszynę i wreszcie rwą, jakby za wszelką cenę – niechybnie, kara za ciekawość – chciały uniemożliwić odtworzenie nagrania.” [SOMMER, 1985: 20]. Inny aspekt kłopotów związanych z nagrywaniem spotkań ukazują rozmowy z Michaiłem Bachtinem, kiedy taśma kończyła się w trakcie rozmowy. Por. koniec rozmowy pierwszej i początek drugiej [DUWAKIN, 2002: 67–68].



wydanie polskie jest jej pozbawione – M.K.]. Język mówiony rządzi się własnymi prawami, własną logiką, toteż oddanie jego specyfiki nie zawsze jest możliwe. W druku nieuchronnie ztraca się ulotną atmosferę powstałą w trakcie rozmowy, gubi się gdzieś bezpośrednia żywość myśli, jej niuanse, ginie część informacji przekazywanych za pomocą intonacji, słabsze staje się wyczucie podtekstu charakterystycznego dla dialogu. Nawet minimalna ingerencja redakcyjna wyrównuje poziom tekstu, przydaje słowom Bachtina kategoryczności, podczas gdy te same żywe słowa dźwięczące w rozmowie są mniej jednoznaczne, a sama rozmowa wielowarstwowa. Dlatego **w miarę możliwości staraliśmy się zachować charakter** [wyróżnienie – M.K.] tego dokumentu i zależało nam na tym, żeby przedstawić czytelnikom tekst z niezbędnymi tylko skrótami i przypisami.

Miejsca budzące wątpliwości opatrzyliśmy słowem „nieczytelne” lub znakiem zapytania w nawiasie kwadratowym. Dokonano też prób oddania wyrazistej intonacji replik za pomocą odpowiednich słów umieszczonych w nawiasach, np. (*uśmiechając się*) [DUWAKIN, 2002: 21].

Niecałkowita przekładalność kodów języka mówionego na język zapisany sprawia, że czytelnik staje wobec tylko przybliżonego obrazu rzeczywistego wydarzenia komunikacyjnego – nawet wówczas, gdy autor zapisu dokłada starań o oddanie totekstu interakcji, np.:

Na taśmie zostały zarejestrowane także odgłosy ulicy, świergot ptaków, dzwonek telefonu, miauczenie Bachtinowskiej ulubienicy Kotki. Słysząc, jak Bachtin, pocierając zapalkę, przypala kolejnego papierosa i zaciąga się mocno. Przerwa w rozmowie trwa dość długo, aż w końcu pada: „Taak... Więc...” – chcąc nie chcąc, słuchacz odnosi wrażenie, że jest uczestnikiem rozmowy [DUWAKIN, 2002: 21].

Chciałoby się tu wyrazić żal, że wydawcy nie wykorzystują możliwości technologicznych i do zapisanych rozmów nie dołączają zapisu audio lub audiowizualnego, choć i w takim przypadku odbiorcy pozostanie tylko **wrażenie** uczestniczenia w spotkaniu.

## 2

Rozmowa stanowi jedno z dwóch typów źródeł książki Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Najkrótszy przewodnik po sobie samym* [2000]. Dla czytelnika jest to kolejna książka przynosząca refleksje pisarza na temat etapów życia, systemu aksjologicznego, determinacji historycznych kondycji pisarza, relacji z ludźmi, którzy mieli wpływ na jego życie intelektualne, ważnych problemów współczesności. Jej forma – wypowiedź w pierwszej osobie – również nie ma w sobie na pozór nic niezwykłego. W odkryciu oryginalności formalnej książki pomaga znów paratekst.

Genezę tej książki tak wyjaśnia Włodzimierz Bolecki:

Zanim powstała ta książka, obejrzałem film pt. *Rozważania o cnotach* zrealizowany we wrześniu 1998 roku w Neapolu przez Aleksandrę Czarnecką, Marcina Barana, przy współpracy Józefa Opalskiego. Film ten w formie dziesięciu odcinków był emitowany przez II program TVP wiosną 1999 roku.

Przeczytałem zapis ścieżki dźwiękowej tego filmu. Za zgodą Gustawa Herlinga-Grudzińskiego wybrałem fragmenty jego wypowiedzi z owego zapisu, zredagowałem je i uzupełniłem rozmowami przeprowadzonymi z pisarzem w październiku 1999 roku.

Z tych dwóch źródeł powstała nowa całość kompozycyjna i narracyjna, której odmienność zaznaczam w tytule tej książki.

W całym tekście zachowuję mówiony styl wypowiedzi pisarza [HERLING-GRUDZIŃSKI, 2000: 144].

Jej punktem wyjścia jest monologowa wypowiedź pisarza z programu telewizyjnego. Ale książka, którą dostaje do ręki czytelnik, to nie mechaniczny zapis ścieżki dźwiękowej. „Drugi” autor uzupełnił wypowiedź telewizyjną o teksty, które sprowokował w rozmowach z pisarzem. Jest tu więc szeroko rozumiany wywiad i równoprawna rozmowa z partnerem (tu: z Włodzimierzem Boleckim), z których wyabstrahowano wypowiedzi tylko Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Zostały one wybrane za zgodą pisarza, a więc zyskały jego autoryzację nie tylko w przestrzeni rozmów. Wybór je zaautonomizował<sup>18</sup>. Fragmenty wypowiedzi uzyskiwały status samodzielnych, pełnych mikrotekstów, ułożonych w tekst książki, której tematem jest PODRÓŻ W GŁĄB SIEBIE. Pretekstem do takiej wyprawy staje się zarówno dialogowy wywiad, jak i monologowa wypowiedź autobiograficzna – dokonane w materii mówionej. I ona właśnie stanowi drugi, obok dialogu, tryb komunikacji pisarskiej obecny w tej książce.

Odbiorca książki – bez informacji dostarczonej w paratekście – nie zauważy w tekście niezwykłości i hybrydalności: on ma do czynienia z tekstem jednolitym pod względem formalnym, w którym nie ma śladu różnej proveniencji ostatecznej partii monologowej – o niej dowia-

---

<sup>18</sup> Operacja dokonana przez Włodzimierza Boleckiego, który książkę skonstruował dzięki (w dużej mierze) cyklowi telewizyjnemu, może stanowić pretekst do rozważań nad relacją łączącą program telewizyjny będący „punktem wyjścia” i opublikowaną książkę. Byłby to jeszcze jeden przyczynek dotykający wątku: oryginał — kopia; por. W.B.: „W innych opowiadaniach, chociażby w *Pierścieniu* czy w *Srebrnej Szkatulce*, pojawia się motyw przeciwstawienia oryginału i kopii, wersji pierwotnej i imitacji. Wersją pierwotną, oryginałem była jakaś opowieść zapisana w kronice, a życie zdawało się być imitacją tego, co przed stuleciami w niej zapisano. W zakończeniu okazywało się, że różnica pomiędzy imitacją a oryginałem, kopią a pierwowzorem traciła znaczenie. [...] [HERLING-GRUDZIŃSKI, BOLECKI, 1997: 267] [wyróżnienie – M.K.].

duje się ze źródeł pozatekstowych: z *Noty edytorskiej* i informacji edytorskich na stronie tytułowej i jej odwrocie, ukazujących udział w operacji tekstotwórczej kogoś innego poza pisarzem. Są to: „Opracowanie i przygotowanie tekstu do druku Włodzimierz Bolecki” oraz wskazanie dotyczące praw autorskich „Copyright by Gustaw Herling-Grudziński. Copyright by Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000. Copyright for the printed version by Włodzimierz Bolecki”. Teksty ścieżki dźwiękowej i fragmenty późniejszych wypowiedzi pisarza pochodzących z rozmów z Włodzimierzem Boleckim zostały zespolone w homogeniczną jedność.

Także w książce Charlotte Chandler *Ja Fellini* [1996] mamy do czynienia z pierwszoosobowym monologiem kogoś, kogo identyfikujemy – korzystając z formuły tytułowej i posiłkując się kompetencją encyklopedyczną – jako reżysera, który mówi o swoim życiu i pracy, co stapia się w jedność. Ramę delimitacyjną jego wypowiedzi stanowią wypowiedzi o skrajnych momentach życia ludzkiego: wspomnienia z wczesnego dzieciństwa oraz refleksje o śmierci w ogóle i o własnej śmierci<sup>19</sup>. Tę partię – zasadniczą – książki kończy lapidarne zdanie w trzeciej osobie korespondujące z końcem wstępu. Są to odpowiednio:

Federico Fellini urodził się w Rimini, 20 stycznia 1920 roku... [CHANDLER, 1996: 12].

Federico Fellini zmarł w Rzymie 31 października 1993 [CHANDLER, 1996: 347].

Ton narracji jest zróżnicowany: zabawny, ironiczny, poważny, intymny. Czytelnik książki może odnosić wrażenie, że jest traktowany jako osoba, której można powiedzieć wszystko – ale bez pośrednictwa, np. dziennikarzy, w wywiadach zadających pytania standardowe, banalne, uzyskujących też często od reżysera odpowiedzi równie standardowe, dobrze brzmiące. Odbiorca książki natomiast znajduje się w pozycji uprzywilejowanej: jemu można powiedzieć więcej, szczerzej, poważniej. Takie samo pytanie w dwóch kontekstach jest traktowane różnie: jako element medialnej gry i jako pretekst do refleksji, np.

Najcięższą torturą, jaką można wynaleźć, jest żalowanie czegoś, czego się nie zrobiło. Ten czas nazywa się „Gdybym tak wtedy...” Trzeba go unikać za wszelką cenę, ponieważ nic tak człowieka nie potrafi udręczyć, jak on sam. Kiedy jakiś dziennikarz mnie pyta: „Czego najbardziej żałuje pan w życiu?”, odpowiadam: „Niczego”. Jest to odpowiedź najkrótsza, a przy tym całkiem uprzejma. Na ogół

---

<sup>19</sup> Jedno z pytań „kwestionariusza Prousta” brzmi: Jak chciałbym umrzeć?

jestem dobrze wychowany. Jest jednak coś, czego żałuję. Nigdy o tym nie mówię. Powiedziałem to tylko Giuseppeemu Tornatore. [Dalej następuje rozwinięcie tego wątku przez reżysera – M.K.]. [CHANDLER, 1996: 311].

Kto jest autorem książki o tytule *Ja Fellini* z narracją pierwszoosobową wskazującą na to, że to sam reżyser „mówi”? Ale jednak na stronie tytułowej widzimy nazwisko Charlotte Chandler. Czy mamy zatem do czynienia z tekstem fikcyjnym, z autorską kreacją postaci filmowca stworzoną przez Charlotte Chandler?

Wyjaśnienie znajduje się w tekstach otaczających książkę: we *Wstępie* sygnowanym przez Charlotte Chandler (s. 8–12) i w *Postłowie* (s. 347–402), które – choć niepodpisane – czytelnik przypisze kobiecie, wnioskując o płci z użytych form gramatycznych<sup>20</sup>. Wersja skrócona paratektu umieszczona jest na czwartej stronie okładki:

Od 1980 roku aż do swej śmierci włoski reżyser Federico Fellini (1920–1993) powierzał amerykańskiej dziennikarce Charlotte Chandler swoje wspomnienia, marzenia, myśli...

Z tych rozmów, utrzymanych w tonie intymnych, często żartobliwych pogawędek, wyłania się portret wielkiego Włocha.

A więc u podstawy książki będącej wielkim monologiem filmowca leżą rozmowy, jakie prowadzili przez kilkanaście lat reżyser i dziennikarka. Ta informacja jest dana tylko w tekstach mających status paratektu. W samej liczącej kilkaset stron (s. 13–347) partii pisanej/mówionej przez podmiot płci męskiej nie ma śladu dialogowej genezy tekstu. Choć Fellini sporo miejsca poświęca swoim kontaktom z dziennikarzami, niezbędnym z racji wykonywanego zawodu, nie ma tu wzmianki o rozmowach toczonych z jedną z nich, traktowaną chyba wyjątkowo, jeśli brać pod uwagę długotrwałość kontaktu i stopień odkrycia psychiki<sup>21</sup>:

---

<sup>20</sup> Pierwszy akapit brzmi: „Po raz pierwszy spotkałam Federico Felliniego wiosną 1980 roku, w hotelu Conchiglia, we Fregene, nadmorskiej miejscowości, położonej niedaleko Rzymu, gdzie Fellini miał swój letni dom. Umówił mnie z nim Mario de Vecchi, producent i wspólny przyjaciel. Nigdy przedtem nie rozmawiałam z Fellinim, nawet przez telefon. Ponieważ nie wiedziałam, jak długo będzie trwała jazda z Rzymu do Fregene, a nie chciałam się spóźnić, zjawiłam się na miejscu czterdzieści minut za wcześnie.” [CHANDLER, 1996: 347].

<sup>21</sup> W wypowiedzi Felliniego jest wiele przytoczeń cudzych wypowiedzi, dosłownych, co sugerują otaczające je cudzysłowy, jak i bardziej ogólnych, z ogólnym wskazaniem ich autora lub treści w rodzaju: „Ludzie często pytają, czy Marcelo Mastroianni jest moim alter ego” [CHANDLER, 1996: 150] lub „Kiedyś, przed przystąpieniem do pracy na planie, kazałem mu zastosować dietę. Wszystko jedno jaką, pod warunkiem, że da zamierzony efekt. Marcelo powiedział, że zna takie miejsce w północnych Niemczech,

Ostatni raz widziałam Felliniego w marcu 1993, po tym, jak otrzymał Oscara. Powiedział mi wtedy: „Mam tylko jedno życie, to, które ci opowiedziałem. To jest mój testament, nie mam nic więcej do dodania [...] Kiedy będę się chciał dowiedzieć, co kiedyś czułem, zapytam ciebie” [...] [CHANDLER, 1996: 8].

O rozmowach Felliniego i Chandler, których „rezultatem” [CHANDLER, 1996: 8] jest książka, czytelnik dowiadyuje się tylko z wypowiedzi dziennikarki. W *Postłowie* znajduje się sporo zapisów takich rozmów. Są one przytaczane w trybie mowy niezależnej, co nadaje tekstowi walor autentyczności, sprawiając, że nabiera on charakteru dokumentu. Nie brak rozmów relacjonowanych w mowie zależnej.

Na podstawie tekstu *Postłowa* można też odtworzyć przebieg i okoliczności wydarzeń konwersacyjnych. Dziennikarka precyzyjnie opisuje wnętrza i miejsca, w których są toczzone rozmowy. Ich bardzo istotną cechą było uwolnienie od różnych przymusów – socjalnych, towarzyskich, obyczajowych. Reżyser starał się, by scena sprzyjała atmosferze rozmowy między dobrymi znajomymi. Miały się one toczyć w miejscach zapewniających nieformalność kontaktu<sup>22</sup>, stąd jego propozycja:

Byłoby najlepiej, żebyśmy mogli się spotykać bez umawiania, niczego nie planując. Rozmowa jest najciekawsza wtedy, kiedy jest niewymuszona i spontaniczna [CHANDLER, 1996: 359].

Dziennikarka z kolei pozostawiała Felliniemu swobodę konstruowania tekstu, m.in. rezygnując z przypisanej jej roli instancji zadającej pytanie, wyznaczającej temat i kierunek wypowiedzi<sup>23</sup>. Kontakty rozmówców – mimo ról dziennikarza i reżysera, jakie im przypadły w udziale – były bardziej rozmowami niż wywiadami, choć bohater

gdzie w trzy dni można stracić dziesięć kilo. Natychmiast krzyknąłem: »Jedź, Marcelo, i to zaraz. Tylko nie bądź tam dłużej niż trzy dni«. Tak też zrobił. Nie stracił ani grama, ale na szczęście nie przytył” [CHANDLER, 1996: 154]. Sporadycznie pojawiają się „minidialogi”:

„Kiedy ją zobaczyłem, nie mogłem uwierzyć własnym oczom, tak idealnie pasowała do moich wyobrażeń.

– Jest pani ucieleśnieniem moich marzeń – powiedziałem.

– Nie mam zamiaru iść z panem do łóżka – usłyszałem w odpowiedzi.” [CHANDLER, 1996: 154].

<sup>22</sup> Por. „Najczęściej rozmawialiśmy przy stole – w kawiarni lub w restauracji – albo podczas jazdy samochodem. Był wtedy rozluźniony, czuł się swobodnie, dawał upust swojej bujnej naturze.” [CHANDLER, 1996: 10].

<sup>23</sup> Por.: „Starałam się nie zadawać mu pytań, bo pytanie determinuje odpowiedź i wyznacza jej zakres tematyczny.” [CHANDLER, 1996: 9].

miał świadomość, że nie są to jednak pogawędki całkowicie prywatne<sup>24</sup>. Dziennikarka stanowiła „publiczność” wypowiedzi filmowca, miała też status pełnoprawnego uczestnika interakcji<sup>25</sup>.

Językowym eksponentem bliskości są formy adresatywne. Fellini zwraca się do dziennikarki pieszczotliwie, używając hipokorystycznej formy *Charlottina* [CHANDLER, 1996: 36].

Ważną rolę w tych rozmowach miały do odegrania środki paralingwistyczne i niewerbalne, potęgujące wrażenie kameralności rozmowy, bliskości, w której rozmowa staje się już zwierzeniem uważnemu słuchaczowi-przyjacielowi:

Mówił cichym głosem, co stanowiło wyraźny kontrast z jego masywną postacią. Musiałam się przysunąć, żeby rozumieć jego słowa. Sam też starał się zmniejszyć dzielący nas dystans, chwytając mnie to za rękę, to za ramię, to znów obejmując. Rozmawiając, wchodził z rozmówcą w kontakt fizyczny. Jego głos był jak pieszczota. Wszystko, co mówił, nabierało charakteru zwierzenia. [...]

Mówił wymachując rękami i podkreślał sens wypowiadanych słów wymownymi spojrzeniami i tak bardzo włoską gestykulacją, za pomocą której można wyrazić wszystko... a nawet więcej [CHANDLER, 1996: 348].

*Postowie* stanowi *pendant* do partii narratora męskiego mówiącego o swoim życiu. Tam przekazana jest zawartość propozycjonalna rozmowy – rozmowy, która trwała czternaście lat. W istocie nie jest to więc relacjonowanie konkretnego wydarzenia komunikacyjnego. To synteza tego, co na dany temat w trakcie wielu spotkań mówił reżyser, dokonana przez drugiego rozmówcę. Z dialogowej formy rozmowy wyabstrahowane zostały wypowiedzi Felliniego, oddane z użyciem form pierwszej osoby, ale napisane przez kogoś innego z wykorzystaniem notatek sporządzanych po poszczególnych spotkaniach. Filmowiec miał świadomość dokumentowania rozmów:

Musisz mieć stosy notatek z naszych rozmów [CHANDLER, 1996: 8].

W tej partii książki drugi jej uczestnik został wyeliminowany, ale jego nieobecność formalna oznacza tylko to, że dialog z dziennikarką został przetransponowany w wypowiedź jednego interaktanta. Jej obecność w tekście jest innej natury. Nieobecna w strukturze powierzchniowej tekstu, istnieje jako *spiritus movens* lub katalizator wypowiedzi.

<sup>24</sup> Tę świadomość możliwości publikowania ujawnia taka uwaga: „Czy myślisz, że kiedy opublikujesz tę książkę – zapytał mnie pewnego dnia – twój wydawca da nam do dyspozycji samochód z szoferem?” [CHANDLER, 1996: 10].

<sup>25</sup> Por. „Był jednocześnie osobą indagowaną i indagującą.” [CHANDLER, 1996: 8].

To ona była odbiorcą zwierzeń, wywoływała potrzebę mówienia o życiu, przemyśleniach, uczuciach, potrzebach. Bez niej tekst by nie powstał lub byłyby to już inny tekst:

Umiesz słuchać. Nieraz, kiedy słyszę, co ci opowiadam, dowiaduję się o sobie zupełnie nowych rzeczy. Nigdy świadomie cię nie okłamałem, bo wiem, że mi ufasz. Nie mógłbym okłamać osoby, która wierzy we wszystko, co mówię [CHANDLER, 1996: 8–9].

Porządek we wspomnieniach reżysera został wprowadzony przez rozmówczynię, jego życie ukazane w książce pod prowokacyjnym i wiele obiecującym tytułem *Ja Fellini* stanowi zarazem obraz tego, co powiedział bohater, ale też tego, co – i jak – utrwaliło się w umyśle dziennikarki. Z jednej strony istnieje więc tu określony porządek konstrukcyjny (zgodny z chronologicznym tokiem życia) książki<sup>26</sup>, z drugiej natomiast bohater przyznaje:

Człowiek nie przypomina sobie swojego życia chronologicznie, nie widzi kolejno następujących wydarzeń, tego, co było najważniejsze, ani tego, co się takie wydawało. Nie można kontrolować wspomnień. Wspomnienia nie należą do nas. To my należymy do nich [CHANDLER, 1996: 8].

To, co wydaje się wiarygodnym zapisem wypowiedzi bohatera książki, w istocie jest zapisem rozmów przefiltrowanym przez to, jak były one postrzegane i zapamiętane przez drugiego interaktanta, który w książce usuwa się w cień.

Wyjściowa forma dialogowa rozmowy zostaje przetransponowana w ciąg wypowiedzi przybierających w książce kształt formalny numerowanych kolejno rozdziałów. Autorka deklaruje jednak ekspliktywnie:

[Książka] Jest to w większym stopniu „mówiona” niż „pisana” [CHANDLER, 1996: 8].

---

<sup>26</sup> Jest on tak określony przez autorkę: „Książka *Ja Fellini* składa się z trzech części:

*Federico*, chłopiec i młodzieniec, zafascynowany cyrkiem, klaunami, kinem Fulgor, amerykańskimi filmami i komiksami, tym wszystkim, co z czasem ukształtuje jego wizerunek świata. *Federico*, który zabiera swoje Rimini do Rzymu, pisuje do gazet i dla filmu, rysuje karykatury, a potem zaczyna reżyserować filmy. Spotyka kobietę, która będzie główną bohaterką jego filmów i jego życia.

*Federico Fellini*, dojrzały mężczyzna, odkrywający cel życia w robieniu filmów, dzięki którym staje się sławny nie tylko we Włoszech, ale na całym świecie.

*Fellini*, żywa legenda, człowiek słynniejszy niż filmy, dzięki którym zyskał rozgłos.” [CHANDLER, 1996: 10].

To stwierdzenie w konfrontacji z doświadczeniami z lektury tekstu prowokuje do postawienia pytania: Jakie znajdują się w nim wskaźniki – językowe – uzasadniające taką ocenę, poza jednym znanym z otoczki paratekstualnej książki?

O ile narracja podmiotu męskiego ukazuje jego życie, o tyle w części paratekstualnej ukazane są okoliczności rozmów, ich fragmenty. Tu drugi uczestnik kilkunastoletniej interakcji ma status i narratora, i jednego z protagonistów.

Książka, dokumentując rozmowy, przeprowadzone w latach 1980–1993, utrwała je i zachowuje w archiwum tekstów kultury. To, co z natury ulotne, czyli rozmowa, zyskuje trwałość w momencie transponowania wydarzenia komunikacyjnego z użyciem języka mówionego w komunikat funkcjonujący w kulturze cyrograficznej.

\* \* \*

Obie przywołane tu książki, które stanowią zapis prowadzonych wcześniej rozmów, eliminują w swojej formie strukturę wymiany, będącej podstawową jednostką interakcji dialogowej. W ten sposób eksponują jednego z uczestników spotkania, drugi natomiast jest nieobecny, ale tylko w warstwie powierzchniowej tekstu<sup>27</sup>. To on, którego ślady obecności i udziału w interakcji zostały wymazane – przez autora książki, czyli jego samego – dał impuls do spotkania, kierował jego przebiegiem. Jest tą instancją tekstową, która – przez filtr swojej osobowości, umysłu, świadomości i pamięci – tworzy ostateczny obraz wydarzenia konwersacyjnego, dokumentuje historię rozmowy. Będąc uczestnikiem rozmowy, jest jej obserwatorem nastawionym na to, by *post factum* sporządzić relację z niej, oddać... no właśnie – co: jej literę czy ducha? To, co odbiorca dostaje, jest zapisem rozmowy dokonany z perspektywy jednego uczestnika, który przekazuje słowa drugiego, tak że czytelnik staje wobec tekstu, który zewnętrznie wygląda jak wypowiedź właśnie tego drugiego.

<sup>27</sup> W książce mówionej, a za takie można uznać oba analizowane tu utwory, łatwo dostrzec hierarchię rozmówców: „Od strony formalnej na plan pierwszy [...] wysuwa się postać jednego z interlokutorów – najczęściej osoby zadającej pytanie. Obracć ona może różnorodne strategie rozmowy: jest biografem, kreatorem portretu, interpretatorem całej twórczości czy poszczególnych tylko dzieł pisarza, czasem staje się elastycznym negocjatorem próbującym wyciągnąć jak najciekawsze fakty z życia osoby »przesłuchiwanej«, innym znów razem przyjmuje rolę pokornego medium, wysłuchującego tylko i rejestrującego wypowiedzi swojego rozmówcy.” [BERNACKI, PAWLUS, 1999: 544].



## 3

Młoda francuską pisarkę Brigitte Chardin łączy przyjaźń („tendre amitié littéraire”) z dwiema sławami literackimi Philippe'em Sollerssem i Albertem Moravią. Jej spotkania i rozmowy z oboma pisarzami – swoisty „flirt intelektualny”, by użyć słów narratorki – stały się kanwą utworu literackiego o statusie hybrydalnym łączącym składniki dokumentu i fikcji<sup>28</sup>, którego jedyną racją bytu jest ukazanie intelektualnych (i werbalnie ambiwalentnych) kontaktów trojga bohaterów:

Nous nous rencontrons à Paris ou à Rome et parlons de tout, de rien et de littérature, puisque chacun de nous trois a publié pendant cette période plusieurs romans. Ils m'aident dans ma création. Et moi... ai-je servi à ces deux hommes remarquables, intelligents, généreux, galants, de prétexte, de révélateur, d'occasion à leur dialogue d'abord sous-entendu... puis dévoilé enfin? [z czwartej strony okładki]

W powstaniu tej książki udział mieli – w różnym stopniu – wszyscy troje protagoniści: Brigitte Chardin, zachęcana przez obu pisarzy, podjęła się napisania książki o ich spotkaniach, Alberto Moravia poprowadził zapisy rozmów, a Phillipe Sollers je przeczytał. Aprobata dla pomysłu napisania powieści ukazującej kontakty między trojgiem pisarzy, wyrażona przez pisarza francuskiego, znalazła się na stronie poprzedzającej sam utwór. W trybie rozkazującym zawarty jest właściwie nakaz realizacji takiego przedsięwzięcia: „Faites-le... Sortez-le... C'est maintenant. Seule l'écriture est morale” [CHARDIN, 1991: 7]<sup>29</sup>.

W rozmowie dotyczącej realizowanego właśnie projektu zapisu spotkań z obu pisarzami, prowadzonej z Sollerssem, bohaterka zapewnia:

Voilà je voulais vous dire que ce qui est dans les *entretiens* que j'ai écrits sur vous et Moravia c'est juste, c'est juste le vrai, juste ce qui est. C'est un instantané, une actualité [CHARDIN, 1991: 98].

---

<sup>28</sup> Można tu zastosować określenie: narracja doświadczeń osobistych, przedstawiająca „ciąg zdarzeń, które stały się częścią biografii narratora poprzez wypowiedzenie serii zdań składowych, których kolejność odpowiada chronologii wydarzeń” [LABOV za: SZCZYGŁOWSKA, (w druku)].

<sup>29</sup> Także mąż autorki zachęca ją do realizacji tego przedsięwzięcia, jak ona sama przyznaje w rozmowie z Moravią, odpowiadając na pytanie, czy mąż czytał rękopis: „Il est intelligent. Il m'a dit: c'est bon, évidemment ce sont deux personnalités littéraires. Il pense que ce que vous dites a une portée universelle qui peut intéresser les lecteurs.” [CHARDIN, 1991: 117].

Zapis szczegółowej rozmowy dotyczącej wrażeń i prośb Moravii co do zawartości książki przynosi fragment z 14 grudnia 1989 roku, z którego dowiedzieć się można, że pisarz prosił o usunięcie pewnych sformułowań, zwłaszcza wkraczających w intymność relacji między wielkim pisarzem i młodą pisarką:

Ecoutez-moi, Brigitte. Je comprends que je vous aie impressionnée... et que vous ayez voulu en faire quelque chose. Je vous demande de supprimer certaines choses. Vous comprenez c'est trop et pas assez. Ou alors il faut tout dire [CHARDIN, 1991: 111].

Wykreślając własnoręcznie pewne pasáže, Moravia wyraża zgodę na dopisanie tego, co być może nie było bezpośrednim przedmiotem rozmów, ale tego rodzaju zabieg jest sprzeczny z intencją pisarską Brigitte Chardin:

Non, non, cela ne m'intéresse pas de cette façon-là... Ce n'est pas une interview. C'est comme ça, c'est écrit de mémoire. C'est notre rapport [CHARDIN, 1991: 112].

Spotkania i towarzyszące im rozmowy zapisały się mocno w pamięci narratorki, a proces pisania jest katalizatorem przypomnień, powrotu do przeszłości, odtworzenia treści rozmów, podtekstów, sposobu mówienia:

Je commence à écrire et tout revient, je n'y peux rien, c'est un film sonore qui se monte, dans les mots que vous dites, qu'il a dit. J'entends sa voix, la vôtre, les accents, les intonations. Je me souviens des gestes. C'est toujours aux mêmes dates que je vous rencontre et que je le rencontre par rapport au roman... C'est toujours un travail... [CHARDIN, 1991: 7]<sup>30</sup>

Schemat fabularny utworu jest stały. Opowieść rozwija się z zachowaniem postępującego w układzie liniowym ciągu chronologicznego. Zaczyna się w czwartek 5 maja 1988 roku o godzinie 9.30 – kiedy Alberto Moravia po raz pierwszy telefonuje do Brigitte Chardin, kończy się w środę 26 sierpnia 1990 roku pomiędzy 8.50 a 9.00, kiedy narratorka, dzwoniąc o tej porze, zgodnie z ustaleniami poczynionymi przez rozmówców poprzedniego dnia, do Moravii, dowiaduje się o śmierci pisarza. Koniec rozmowom z włoskim twórcą położyło jego odejście. Koniec życia oznacza koniec rozmowy, koniec utworu.

Każdy segment utworu poświęcony jest jednemu kontaktowi, bądź z Sollersem, bądź z Moravią. Po podaniu daty, czasem też pory dnia lub

<sup>30</sup> To wyimek z utworu, por. rozmowę z Phillipe'em Sollersem z 15 sierpnia 1989. [CHARDIN, 1991, s. 93–98].

dokładnej godziny, stanu pogody narratorka przytacza rozmowę telefoniczną z pisarzem, w trakcie której interaktanci ustalają okoliczności bezpośredniego spotkania, lub opisuje początkowy etap spotkania (czas, miejsce, ubiory). Stałym elementem strukturalnym jest przytoczenie w mowie niezależnej poszczególnych rozmów – zarówno momentów delimitacyjnych, rytualnych (np. komplementy, sekwencje dotyczące napojów, dań, zamawianie ich w restauracjach i kawiarniach, pytania o zgodę na palenie papierosów), jak i części zasadniczej, wraz z tymi wszystkimi składnikami rozmowy (wymiany mówionej), które tworzą jej totekst. Narratorka dokumentuje słowa, intonacje, pauzy o funkcji komunikatywnej, spojrzenia, gesty, dotknięcia, gospodarowanie przestrzenią między rozmówcami. Rejestruje zmiany sposobów zwracania się do siebie, dostrzegając niuanse w użyciu form oficjalnych i poufalitych, w grze w stosowanie dominującego *vous* i sporadycznego *tu*; kiedy Phillipe Sollers zwraca się do Brigitte *przez ty*, narratorka komentuje tę niezwykłą w ustach pisarza formę:

Le *tu* irruptif est très efficace. A chaque fois ça marche, le *tu*. Vous le dites sans que je m'y attende. Je ne bronche pas. J'ai bien entendu... C'est le troisième ou quatrième *tu* depuis deux, dix ou... ans. Vous essayez pour voir. [CHARDIN, 1991: 70]

Pozornie Brigitte Chardin rozmawia każdorazowo z jednym pisarzem, albo z Sollerssem, albo z Moravią. W tym dialogu bezpośrednim, istniejącym wówczas, gdy dochodzi do interakcji *face to face*, jest też miejsce na dialog pośredni między pisarzami, w którym instancją pośredniczącą jest Chardin, rozmawiając z którymś z rozmówców o drugim pisarzu i później przy okazji spotkania z tym drugim przytaczając słowa pierwszego. W przestrzeni dialogu książkowego nie dochodzi do bezpośredniego spotkania pisarzy francuskiego i włoskiego, choć dialog toczy się także między nimi – zapośredniczony.

Kiedy narratorka odtwarza obraz spotkania z Moravią, jej wypowiedź ma formę gramatyczną pierwszej osoby liczby pojedynczej rodzaju żeńskiego. Kiedy relacjonuje kontakty z Sollerssem, narracja przybiera formę drugoosobową. To *vous* odnosi się do postaci męskiej. Czyżby więc kolejny poziom dialogu – sugerowany przez formę gramatyczną?<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Zob. m.in. [BOOTH, 2004]; [SŁAWIŃSKA-OKOPIEN, 1985].

## 4

Typ relacji wiążący rozmowę z jej obrazem literackim, jaki reprezentuje utwór Brigitte Chardin (skądinąd jej status genologiczny jest dość niejasny), obrazuje dodatkowe (poza różnicą między oralnością a piśmiennością) dwa problemy teoretyczne wiążące się z zapisem wydarzenia komunikacyjnego dokonany przez jednego z jego uczestników z pewnej perspektywy czasowej.

Pierwszy łączy się z tym, że zapis przechodzi przez filtr świadomości i pamięci podmiotu dokonującego czynności tekstotwórczej prowadzącej do powstania utworu.

Badacze zajmujący się komunikacją językową zaczynają doceniać rangę pamięci jako jednego z czynników kognitywnych, które należy uwzględniać w badaniach nad konstruowaniem tekstu i porozumiewaniem się:

Pamięć jako władza umysłowa, która utrwała i magazynuje informacje, ma ogromne znaczenie dla procesów komunikacyjnych. Zapamiętywanie, przechowywanie treści zapamiętywanych, przywoływanie ich z repertuaru pamięciowego to czynności warunkujące zarówno tworzenie i rozumienie wypowiedzi. [DOBRYŃSKA, w druku]

W przypadku, który nas tu interesuje, ważne jest zapamiętanie wydarzenia, przechowywanie go przez jakiś czas w pamięci i w końcu odtworzenie spotkania konwersacyjnego – na podstawie notatek sporządzanych systematycznie po każdej rozmowie lub „z pamięci”<sup>32</sup>. Podmiot uczestniczący w wydarzeniach, o których potem pisze, relacjonuje je ze swojego punktu widzenia, kierując się ustanowioną przez siebie hierarchią składników sytuacji aktu komunikacyjnego, odwołując się do swoich wrażeń, jakie pozostawiło spotkanie, korzystając z tego, co

---

<sup>32</sup> W tym kontekście warto przytoczyć wypowiedź Andrzeja Stasiuka: „Próbuję sobie przypomnieć twarze, które wtedy widywałem pod sklepem, próbuję przypomnieć sobie postacie i głosy, próbuję odtworzyć w pamięci liczbę traktorów, ich kolory i typy, próbuję usłyszeć dźwięki i zapachy wypełniające dolinę, próbuję ustalić, co gdzie stało, gdzie kończyła się gliniasta droga i zaczynały wertepy wiodące w pustkę gór i w stronę granicy, która była wtedy granicą czechosłowacką. Ale to próżny trud, ponieważ już dawno prawda pomieszała mi się z fikcją, wymyślone z rzeczywistym, historie widziane z tymi zasłyszanymi, z tymi wyobrażonymi i z tymi, które nigdy się nie wydarzyły, ale mogły i powinny się wydarzyć.” [A. STASIUK: *Tekst. W: Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej. Wołowiec 2002*]. Cyt. za: [WITOSZ, w druku].

zostało zapisane w jego pamięci<sup>33</sup>. Zobiektywizowanie jego obrazu rozmowy dokonuje się przez to, że – jak w przypadku utworu Brigitte Chardin – pozostali uczestnicy interakcji mogą wywierać wpływ na tekstowy kształt relacji. Jak widać z wypowiedzi metatekstowych narratorki, czasem ich interwencje powodują usunięcie „niewygodnych” fragmentów<sup>34</sup>.

Drugą istotną kwestią relacji między tekstem wyjściowym (i sytuacją, w jakiej zachodzi rozmowa) a jego zapisem (opisem – ?<sup>35</sup>) jest językowa adekwatność tekstu derywowanego do tego, co miało miejsce w trakcie bezpośredniego spotkania. Tu przywołam pewien eksperyment zaproponowany przez Władysława Lubasia [1975] i powtórzony wiele lat później przez Romualdę Piętkową [2002], który polegał na tym, że studenci mieli zrelacjonować pisemnie rozmowę potoczną kilkakrotnie wysłuchaną z nagrania magnetofonowego.

W opisie wyników tego doświadczenia (któremu poddanych zostało 85 studentów polonistyki) badaczka ukazuje, jak różnie można „zapisać możliwie najwierniej zawartość informacyjną tekstu” [PIĘTKOWA, 2002: 159] – tak brzmiało polecenie eksperymentatora. Różnice te dotyczą różnych aspektów, poziomów tekstu – semantycznego, leksykalnego, strukturalno-składniowego, kompozycyjnego. Pod względem genologicznym w pisemnym zapisie oryginalnego tekstu rozmowy dominowały gatunki charakterystyczne dla języka pisanego. Pomijano niektóre segmenty wypowiedzi, np. formułę początkową *Bardzo się cieszę że Jacek Podsiadło dostał nagrodę Kościerskich // bardzo bardzo bardzo się cieszę*, eliminowano lub minimalizowano jej repeytywność, addytywność i intensywność. Unikano pierwotnych sformułowań z rejestru potocznego, środowiskowego, ekspresywnego, zastępując je synonimami neutralnymi. Na kawie trzykrotnie odsłuchanej rozmowy mówionej powstawały więc teksty zróżnicowane, różnie zbudowane, ale w mniejszym lub większym stopniu wierne wobec tekstu wyjściowego. Istotne – z punktu widzenia odbiorcy tekstu derywowanego – wydaje mi się spostrzeżenie autorki, że „tylko jeden tekst fałszuje zawartość informacyjną tekstu w jej parametrze konceptualnym” [PIĘTKOWA, 2002: 164]. Wyniki eksperymentu pozwalają traktować za-

<sup>33</sup> Chyba nie bez znaczenia są wymagania tekstowe, artystyczne, pragmatyczne ważne dla kształtu utworu konstruowanego na kanwie rozmowy.

<sup>34</sup> Z tekstów dziennikarzy przeprowadzających wywiady można się dowiedzieć, że rozmówcy, którzy otrzymują tekst wywiadu do autoryzacji, mogą tekst ostateczny – ten, który ma być przeznaczony do publikacji – zmienić nawet w sposób radykalny, dopisując to, co nie wystąpiło w trakcie przeprowadzanego wywiadu.

<sup>35</sup> Por. [VAN DIJK, 2004].

pis rozmowy jako relatywnie wiarygodny wobec oryginału mówionego, jeśli chodzi o warstwę informacyjną.

## Zakończenie

Określenie *historia rozmowy* bywa rozumiane różnie. Można ujmować rozmowę w perspektywie diachronicznej, badać jej dynamikę w czasie, obserwować zmiany zachodzące w ramach gatunku. Można, „zatrzymując taśmę” czasu, zogniskować uwagę na konwencjach konwersacyjnych w różnych epokach. Można podejść do rozmowy jako metafory życia<sup>36</sup>: można wyobrazić sobie życie bez pracy lub bez odpoczynku, bez uczuć, bez wielu ważnych rzeczy i czynności, ale czy można sobie wyobrazić człowieka, który nie rozmawia z ludźmi? Życie i rozmowa: rozmowa jest tak samo naturalna – i czasem niezauważana – jak oddychanie, jak bicie serca. Historię rozmowy można ukazać jako relację z wydarzeń, które doprowadziły do spotkania konwersacyjnego<sup>37</sup>.

Każda rozmowa stanowi ogniwo łańcucha komunikacyjnego, którego ramę finałną wyznacza kres życia.

Niektóre rozmowy mijają bez śladu, inne zapadają w pamięć – z różnych względów. I te chce się zachować w pamięci, utrwalić: *ocalić od zapomnienia*. Tu jednak pytanie brzmi: Co z wydarzenia komunikacyjnego, jakie stanowiła rozmowa w konkretnym *tu i teraz*<sup>38</sup>, zachowuje się w pamięci podmiotu podejmującego ten wysiłek kognitywny?<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Jak to czyni Nina Terentiew, gdy mówi: „Całe moje zawodowe życie dziennikarskie jest niekończącą się rozmową, splecioną z wielu spotkań z osobami, które tworzyły i nadal tworzą polską kulturę. XYZ. Godzina z..., *Bezludna wyspa*, *Zwierzenia kontrolowane* – ileż to lat, ile rozmów!” [TERENTIEW, 2004: 7].

<sup>37</sup> Zob. e-mail Emilii dotyczący „krótkiej historii pewnej rozmowy telefonicznej” [WIŚNIEWSKI, 2004: 274–278].

<sup>38</sup> Por. wypowiedź: „Kiedy w czerwcu 1982 roku oddawałem *Zapisy rozmów* do wydawnictwa, nie przypuszczałem, że dopiero po trzech latach bez mała dostanę do rąk korektę. Tak wydłużony »proces produkcyjny« nie sprzyja książce, która, jak ta – przynosząc nieco informacji – usiłuje również uchwycić pewien określony moment w czasie. Przemyślane poglądy nie muszą, rzecz jasna, zmieniać się drastycznie w ciągu kilku zaledwie lat, toteż wcale nie jest pewne, czy moi rozmówcy – nawet gdyby mieli po temu okazję – wprowadziliby dziś do swych wypowiedzi coś więcej niż drobne poprawki aktualizujące.” [SOMMER, 1985: 21].

<sup>39</sup> Nie wdając się w szeroką i interdyscyplinarną problematykę pamięci, zapamiętywania, przytoczę kilka wypowiedzi aforystycznych, w syntetycznej i błyskotliwej formie ujmującej to, jak ten złożony proces przebiegający w umyśle widzi „zdrowy rozsądek”:

Jedną z form „archiwizowania” rozmowy jest jej publikacja w postaci książkowej. W artykule przedstawiłam kilka typów tekstów, które powstają w wyniku „derywacji” tekstu rozmowy w tekst utrwalony w innym kodzie. Proces tworzenia tekstów pisanych na kanwie rozmowy przebiega w kilku etapach, które w sposób sumaryczny można tak ująć:

- rozmowa, czyli interakcja, która miała miejsce w określonym kontekście pragmatycznym,
- zapis rozmowy:
  - symultaniczny z wydarzeniem komunikacyjnym (rejestracja na dowolnym nośniku informacji),
  - późniejszy wobec tego wydarzenia (notatki sporządzone po zakończeniu spotkania);
- przygotowanie wersji pisanej połączone z decyzją strategiczną:
  - publikować tekst będący stenogramem (i czynności związane z wykonaniem tej operacji),
  - publikować tekst będący opracowaną wersją rozmowy (i czynności związane z wykonaniem tej operacji):
    - z zachowaniem struktury rozmowy, czyli formy dialogowej,
    - z korektą redakcyjną,
    - z transformacją formy dialogowej na inną,
      - jako monolog jednego z rozmówców,
      - jako narracja o wydarzeniu konwersacyjnym z przytaczaniem rozmów w mowie niezależnej.

Przetworzenie „żywej”<sup>10</sup> interakcji w jej zapis utrwalony jako tekst kultury cyrograficznej – niezależnie od strategii przyjętej przez trans-

---

„Z każdej całości odradzają się jedynie, lub przynajmniej z większą wyrazistością, te tylko części, które nas żywiej interesowały; interesuje zaś nas to, co w jakikolwiek sposób – przyjemny lub przykry – nas dotyka.” (Theodule RIBOT). „Odtworzeniem figury pomnika, krajobrazu, zdarzenia najczęściej jest tylko odtworzeniem częściowym, w którym zależnie od różnych warunków zachowują się szczegóły istotne, znikają podrzędne; jest w nas dążność do pomijania, usuwania ze świadomości tego, co nie ma praktycznego znaczenia.” (Theodule RIBOT). „Przypomnienia u człowieka nie możemy określić jako prostego nawrotu jakiegoś wydarzenia, jako słabego obrazu lub odbicia poprzednich wrażeń. Nie jest to po prostu powtórzenie, są to raczej ponowne narodziny wydarzeń przeszłych; implikuje to proces twórczy i konstruktywny. Nie wystarczy zebrać pojedyncze dane z naszych minionych doświadczeń; musimy je naprawdę zebrać ponownie, musimy zorganizować, zsynchronizować, uczynić je ośrodkiem naszej myśli. Ten właśnie rodzaj przypomnienia tworzy charakterystyczną ludzką postać pamięci.” (Ernest CASSIRER). Cytaty pochodzą z książeczki *O wyobraźni. Aforyzmy i sentencje*. Warszawa 1998, Wydawnictwo Medium.

<sup>10</sup> Por.: „La vive voix s'oppose en français, comme en d'autres langues, à la lettre morte. Les métaphores ne sont jamais gratuites. Si elles ont l'air de l'être, ceci veut

kryptora (który będzie występować jako uczestnik interakcji, widoczny lub utajony, lub jej narrator<sup>41</sup>) – powoduje powstanie tekstu na jej „kanwie”, ale już innego niż to, co stanowiło punkt wyjścia. Poza czynnikami, które wymieniałam w artykule, sprawia to także nowy kontekst, w którym zaczyna funkcjonować zapis.

## Literatura

- BERNACKI M., PAWLUS M., 1999: *Słownik gatunków literackich*. Bielsko-Biała: Park.
- BOOTH W.C., 2004: *Rodzaje narracji*. Tłum. I. SIERADZKI. W: GŁOWIŃSKI M., red.: *Narratologia*. Gdańsk: Słowo / obraz terytoria.
- CHANDLER Ch., 1996: *Ja Fellini*. Tłum. H. IGALSON-TYGIELSKA. Warszawa: Czytelnik.
- CHARDIN B., 1991: *Sollers – Moravia*. Paris, Ramsay / de Cortanze.
- DIJK VAN T., 2004: *Działanie, opis działania a narracja*. Tłum. FEDEWICZ M.B. W: GŁOWIŃSKI M., red.: *Narratologia*. Gdańsk: Słowo / obraz terytoria.
- DOBRYŃSKA T., [w druku]: *Tekst i dyskurs we współpracy z pamięcią*.
- FÓNAGY I., 1983: *La vive voix. Essais de psychophonétique*. Paris: Payot.
- GENETTE G., 1996: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. W: MARKIEWICZ H., red.: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Cz. 2: Literatura jako produkcja i ideologia. Poststrukturalizm. Badania intertekstualne. Problemy syntezy historycznoliterackiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- GRZENIA J., 2004: *Strona WWW jako forma dialogu*. W: KITA M., GRZENIA J., red.: *Dialog a nowe media*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- HERLING-GRUDZIŃSKI G., 2000: *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*. Opracowanie i przygotowanie tekstu do druku BOLECKI W. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- HERLING-GRUDZIŃSKI G., BOLECKI W., 1997: *Rozmowy w Dragonei*. Rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku BOLECKI W. Warszawa.
- KITA M., 1998: *Wywiad prasowy. Język – gatunek – interakcja*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

simplement dire qu'elles vont au-delà de la pensée consciente et expriment quelque chose que nous savons sans le savoir. L'opposition de ces deux termes indique que la vivacité est inhérente à toute communication vocale. Pour concrétiser quelque peu le terme métaphorique de *vivacité*, on dit également que la parole est plus *expressive*, en substituant à la métaphore une semimétaphore. Cette dernière implique que la vive voix exprime quelque chose, véhicule un «message», pour se servir d'un substantif qui ne constitue qu'un cadre vide, à l'instar du pronom indéterminé *quelque chose*.” [FÓNAGY, 1983: 9].

<sup>41</sup> Por.: „Wszyscy jesteśmy narratorami. nawet jeśli nie pisujemy nowel czy powieści, codziennie w rozmowach, relacjach, meldunkach, a zwłaszcza we wspomnieniach – niezależnie od tego, czy snujemy je w duchu, czy na głos – usiłujemy nadać formę naszemu doświadczeniu rzeczywistości, tj. nadać mu spójną strukturę, sens, kompletność i znaczenie.” [STENZEL, 1993: 205].



- KITA M., 2002: *Relacje transtekstualne wywiadu prasowego*. W: MICHALEWSKI K., red.: *Tekst w mediach*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- LABOV W., *Some further steps in narrative analysis*. <http://www.ling.upenn.edu/~wlabov/sfs.html>
- LUBAŚ W., 1975: *Spółeczna rola języka a polityka językowa. Językoznawstwo a świadomość, kultura i polityka językowa*. „Zaranie Śląskie”.
- ŁEBKOWSKA A., 1993: *Kariera książki mówionej*. „Dekada Literacka”, nr 6.
- OKOPIEN-SŁAWIŃSKA I., 1985: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*. Wrocław: Ossolineum.
- PIĘTKOWA R., 2002: *O pewnym eksperymencie dwadzieścia lat później, czyli o tekście mówionym i pisanym raz jeszcze*. W: GAJDA S., RYMUT K., ŻYDEK-BEDNARCZUK U., red.: *Język w przestrzeni publicznej*. Opole: Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska*. Warszawa 2000: Instytut Badań Literackich PAN.
- SKUDRZYKOWA A., 1994: *Język (za)pisany*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- SOMMER P., 1985: *Zapisy rozmów. Wywiady z poetami brytyjskimi*. Warszawa: Czytelnik.
- STENZEL F.K., 1993: *Historia komplementarna. Zarys zwróconej ku czytelnikowi teorii powieści*. Tłum. M. ŁUKASIEWICZ. „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- SZCZYGŁOWSKA T., [w druku]: *Narracja doświadczeń osobistych a relacje czasowe*.
- TERENTIEW N., 2004: *Zwierzenia kontrolowane*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- WIŚNIEWSKI J.L., 2004: *Los powtórzoney*. Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka.
- WITOSZ B., 2003: *Literackie zapisy rozmowy w tzw. młodej prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych. Kilka przykładów*. W: KITA M., GRZENIA J., red.: *Porozmawiajmy o rozmowie. Lingwistyczne aspekty dialogu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- WITOSZ B., [w druku]: *Widziane „okiem pamięci” (Problemy konstrukcji tekstu)*.
- WOJTAK M., 2004: *Gatunki prasowe*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- ŻYDEK-BEDNARCZUK U., 2004: *Tekst w Internecie i jego wyznaczniki*. W: KITA M., GRZENIA J., red.: *Dialog a nowe media*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- ŻYDEK-BEDNARCZUK U., 2004: *Zmiany w zachowaniach komunikacyjnych a nowe odmiany językowe (Odmiana medialna)*. W: MICHALEWSKI K., red.: *Współczesne odmiany języka narodowego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Małgorzata Kita

*Merci pour la conversation. „L'archivisation” des conversations  
et des types de textes formés sur leur canevas*

Résumé

Dans l'article nous avons analysé des types de textes littéraires (à statuts différents) formés à base de la conversation. Le processus de composition de ces textes s'écoule en quelques étapes qu'on puisse définir ainsi de façon abrégée:

- conversation, c'est-à-dire interaction qui a eu lieu dans un contexte pragmatique défini,
- enregistrement de la conversation:

- simultané à l'évènement communicatif (enregistrement à un porteur d'information quelconque),
- postérieur par rapport à l'évènement (notes prises au coeur de la rencontre);
- préparation de la version écrite liée à la décision stratégique:
- publier le texte qui est un sténogramme (et les actions liées à l'exécution de cette opération),
- publier le texte qui est une version rédigée de la conversation (et les actions liées à l'exécution de cette opération);
  - en gardant la structure de conversation c'est-à-dire la forme de dialogue
    - avec une correction de rédaction,
  - en transformant la forme de dialogue en une autre,
    - comme le monologue d'un des interlocuteurs,
    - comme la narration sur la rencontre avec la citation des conversations dans le discours direct.

Małgorzata Kita

*Thanks for the Conversation. „Archiving” of Conversations  
and Types of Texts Made on their Basis*

S u m m a r y

In this article, the author discusses several types of literary texts (of various status) that have been created on the basis of conversation. The process of creating such texts comprises several stages that can be summarised in the following way:

- the conversation, that is an interaction which happened in a specific pragmatic context,
- the record of the conversation:
  - simultaneous with the communicative event (data recorded on an information carrier),
  - subsequent to the conversation (notes made after the meeting);
- the preparation of a written version connected with taking a strategic decision:
  - to publish a stenographic record (together with the measures taken in connection with this operation),
  - to publish the edited text of the conversation (together with the measures taken in connection with this operation):
    - while retaining the original, dialogical form,
      - with an editorial correction,
    - while changing the original dialogical form to a different one,
      - that of a monologue of one of the interlocutors,
      - that of a narrative concerning the conversation, which includes citations in direct speech.